García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo

Manuel Cabello Pino

Universidad de Huelva
manuel.cabello@dfint.uhu.es

Resumen

El presente artículo trata de demostrar la canonicidad, no sólo a nivel europeo sino mundial, de la conocida como "trilogía rural" de Federico García Lorca, compuesta por *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Tras los controvertidos debates sobre el canon que han tenido lugar durante los últimos veinte años y los intentos de reorganización del mismo promovidos por los *cultural studies* americanos, parece que cualquier escritor tradicionalmente considerado canónico está bajo sospecha de haber sido impuesto en esa posición por las clases dominantes. En este artículo se verá cómo Lorca alcanza su estatus canónico por méritos propios gracias a las tres piezas dramáticas arriba mencionadas.

Palabras clave: canonicidad, Lorca, universalidad.

Abstract

This article tries to demonstrate the canonicity of Federico Garcia Lorca's so called "rural trilogy", composed of *Bodas de sangre*, *Yerma* and *La casa de Bernarda Alba*, not only at a european but also at a worldwide level. After the controversial debates about the canon that have taken place during the last twenty years and the attempts of its reorganization promoted by the american cultural studies, it seems that any writer traditionally considered canonical is under suspicion of having been placed in that position by the ruling classes. In this article we study how Lorca achieves his canonical status by his own merits thanks to the three dramatic pieces above mentioned.

Key words: canonicity, Lorca, universality.

La literatura española del siglo XX, sobre todo en su primera mitad, ha producido generaciones de autores como la del 98 con Unamuno, Azorín, Machado, o la del 27 con Cernuda, Alberti e incluso autores no adscritos a generación alguna como Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán o Gómez de la Serna que tuvieron una gran importancia en su momento para el desarrollo de la literatura europea posterior. Pero si tuviéramos que realizar hoy día un canon de la literatura europea del siglo XX, el primer autor español que debiera aparecer, es decir, el más inamovible dentro de ese canon sería desde luego Federico García Lorca y lo sería sobre todo gracias a su trilogía rural compuesta por *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

Sin embargo, debido sobre todo a los debates norteamericanos de los últimos veinte años en torno al concepto del canon occidental y a los ataques de los sectores más críticos hacia lo que ellos llaman "el canon establecido" o de modo más despectivo, "la lista de autores blancos, europeos, muertos", se ha producido una ola de revisión crítica de muchos de los autores tradicionalmente considerados canónicos que ha llegado incluso a poner en tela de juicio la canonicidad de Cervantes o de Shakespeare. Por lo tanto parece que hasta algo a priori tan incuestionable como es la canonicidad de estas tres obras de Lorca es susceptible de ser atacada y, en consecuencia, puede necesitar una defensa. Y eso es precisamente lo que se pretende hacer en esta comunicación. Ni más ni menos que demostrar la canonicidad no sólo a nivel de la literatura europea sino de toda la literatura occidental de estas tres obras de Lorca, defendiéndolas a su vez de los que suelen ser lo principales ataques, los principales argumentos críticos de los anticanónicos contra los autores del canon occidental.

Una primera prueba para alcanzar la canonicidad en la literatura occidental la propuso uno de los teóricos que con más vehemencia ha defendido en los últimos años la idea de un canon occidental: Harold Bloom. Según éste "toda poderosa originalidad literaria se convierte en canónica" (Bloom 1998: 201) pero a la vez según Bloom "la prueba más difícil para incorporarse al canon es superar la tradición y subsumirla" (Bloom 1998: 205). Es decir, que una obra para convertirse en canónica debe ser original, pero esta originalidad debe construirse sobre la base de la tradición literaria anterior para así poder superarla. Esto es exactamente lo que hace García Lorca con su teatro en general y con la "trilogía rural" en particular. El autor granadino construye estas tres obras con una sabia combinación de tradición, a través de influencias tanto clásicas como vanguardistas, y originalidad. Hay que tener en cuenta que el autor granadino por un lado tuvo desde su juventud un contacto privilegiado con las vanguardias teatrales europeas y americanas gracias a su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, por donde pasaron como conferenciantes la flor y nata de la cultura europea de la época. Pero sobre todo ese contacto con las vanguardias se cimentó en su relación con artistas tan influyentes como Juan Ramón Jiménez, Dalí o Buñuel, todo lo cual contribuyó a aumentar considerablemente su conocimiento de los modernos movimientos artísticos como el Dadaísmo, el Ultraísmo[1] o el Surrealismo (Edwards 1983: 15). Y por otro lado García Lorca

[1] Aunque en sus propias palabras "admirando el movimiento ultraísta, ya pasado, yo no lo he sido nunca. Ni vanguardista" (García Lorca 1997: 363).

tenía un profundo conocimiento del teatro clásico, desde la tragedia greco-latina, al teatro de Shakespeare, pero muy especialmente del teatro clásico español del siglo de oro, sobre todo el de Lope y Calderón. En este sentido resultó fundamental su experiencia con "La Barraca", la compañía de teatro universitaria con la que pretendía dar a conocer al pueblo esos clásicos del teatro español[2], no sólo porque le permitiese profundizar mucho más su propio conocimiento de ese teatro, sino sobre todo porque esta misma experiencia fue la que le convenció de la necesidad de escribir él mismo sus propias tragedias y retomar la tradición del teatro clásico español. Y así en 1934 el propio Lorca decía en una entrevista (García Lorca 1997: 536):

> Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias.

Por lo tanto en esta "trilogía rural", como se ha dicho anteriormente, se produce una mezcla de influencias clásicas y modernas. En *Bodas de sangre* los críticos han señalado la impronta concreta de Lope de Vega y la influencia de carácter general de la tragedia griega (Edwards 1983: 178), junto a influencias más modernas como la de las tragedias de Valle-Inclán (Edwards 1983: 177). En *Yerma* el propio Lorca reconoció en una entrevista la deuda con Calderón de la Barca (García Lorca 1997: 612), y por supuesto la palpable influencia de la tragedia griega, sobre todo en los coros. Mientras que en *La casa de Bernarda Alba*, que para algunos es de las tres obras la más próxima a los modelos establecidos y al mismo tiempo la más sutilmente anómala (Fernández Cifuentes 1986: 185), por lo tanto, la que mejor conjuga tradición y originalidad, los críticos han rastreado la influencia de clásicos como *El médico de su honra* de Calderón y por supuesto de la tragedia griega, junto a los dramas rurales de Jacinto Benavente, coetáneo de Lorca. Pero, como se dijo al principio de este punto, es precisamente la originalidad creativa de Lorca la que le hace superar y subsumir todas estas influencias para crear su propia personalidad como dramaturgo. Él mismo lo dijo en una entrevista "Por lo demás, los credos, las escuelas estéticas, no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural" (García Lorca 1997: 556). Y por eso a pesar de todas las influencias clásicas y vanguardistas que se han mencionado, el teatro de Lorca es un teatro original[3], ya que el autor granadino fue de los pocos dramaturgos españoles conscientes de "la gran lucha renovadora" (en palabras del propio autor) que se estaba produciendo en otros países europeos (García Lorca 1997: 244) y el único que emprendió esa labor renovadora en la literatura española. De ahí que el teatro de Lorca sea, según Gwynne Edwards, uno de los mayores estudiosos de su obra dramática (1983: 10-11):

---

[2] Véanse las numerosas declaraciones del autor a este respecto en diversas alocuciones y entrevistas recogidas en *Federico García Lorca. Prosa. Obras completas III* (1997: 215, 216, 382).

[3] Así lo creía el propio autor granadino, quien por ejemplo decía sobre *Yerma*: "Quiero creer que *Yerma* es algo nuevo a pesar de ser la tragedia un género antiguo. Ante *Yerma* habrán desaparecido veinte o treinta años de 'teatro de arte'" (García Lorca 1997: 582).

> […] un teatro de innovación y avances técnicos. Su declarado propósito de salvar el teatro español formaba parte de un movimiento similar que, en otros países e impulsado por hombres de la visión de un Edward Gordon Craig, un Reinhard o un Stanislavski, cambió el panorama del teatro europeo en general. Para Lorca como para aquellos hombres, los escenarios realistas del siglo diecinueve tenían que dar paso a una concepción mucho más vital y fluida de la acción dramática en la que el diálogo, la canción, la danza, el movimiento y la puesta en escena, fueran elementos todos ellos importantes.

Otro de los caminos a través de los cuales ganan las obras su estatus canónico es a través de su influencia en autores y obras de aparición posterior. Y es que, como dice Henry Louis Gates Jr., otro de los teóricos más importantes sobre el tema del canon "Los escritores también elaboran cánones, tanto mediante la revalorización crítica como por la recuperación de textos a través de su revisión" (Gates Jr. 1998: 177). Influir en el teatro europeo era una de las aspiraciones de Lorca (1997: 424) y en el caso concreto de estas tres obras del autor granadino está claro que lo consiguió, ya que la valoración de los propios escritores coetáneos y posteriores es también otro de los aspectos que garantizan su canonicidad. Ya desde el primer momento esta "trilogía rural" fue admirada por algunos de los más grandes dramaturgos de la época como Valle-Inclán, Unamuno o Benavente[4] e incluso fuera de España por Pirandello[5] y posteriormente esa valoración crítica se extendió por toda Europa y América. Es cierto que para la gigantesca presencia de Lorca en la cultura española, europea y universal no es fácil encontrar muchos ejemplos con nombre propio del rastro de estas tres obras de Lorca en el teatro que se ha escrito después de él. Probablemente esto se deba a que el mundo dramático de las mismas es tan genuinamente "lorquiano" y está tan universalmente asociado a su figura que, como ha señalado Martínez Cuitiño, "cualquier intento de seguirlo en los rasgos superficiales aparece más como plagio que como intertexto" (1999: 180). Aún así Lorca sí que dejó su huella en el teatro poético de diversos países, como por ejemplo en Argentina en los años 40 y 50. Además la influencia de estas tres obras trasciende la barrera del género dramático y ha llegado a numerosísimos poetas y novelistas de todo el mundo cuya deuda con la trilogía rural no es tan superficial y por eso mismo no ha sido estudiada aún, como es el caso por ejemplo de Gabriel García Márquez.

Y finalmente llegamos al más espinoso de los criterios que suelen argumentar los defensores del canon occidental como necesario para alcanzar la canonicidad: el de la universalidad. A excepción de Cervantes, Lorca es probablemente el escritor más universal de la literatura española, y lo es gracias a toda su obra, pero muy especialmente gracias a la trilogía rural. Ésta ha sido traducida a numerosos idiomas y junto a las obras dramáticas de autores como Bertol Brecht, George Bernard Shaw, Pirandello, Chejov o Tennessee Williams estas tres obras de Lorca han estado entre las más representadas entre los autores del siglo XX. Y, lo más importante de todo, han inspirado no sólo a escritores, sino a compositores, coreógrafos y

---

[4] Véase «Antes del estreno de *Yerma*» recogido en García Lorca, 1997, *op. cit.,* 550-551.

[5] A quien el propio Lorca decía estar muy agradecido por ser junto a Margarita Xirgu el principal propulsor de *Yerma* en Italia (García Lorca 1997: 577).

directores de cine de muy diversas nacionalidades, lo que significa que han arraigado profundamente en todos los ámbitos del arte y la cultura occidental.

Como se ha dicho anteriormente este criterio de la universalidad es el más espinoso porque es el que más ataques ha recibido por parte de los *cultural studies*. Una de las principales críticas al criterio de la universalidad es la de que ésta supone un ataque a la identidad propia de cada una de las culturas. Por ejemplo Henry Louis Gates Jr. decía en un conocido ensayo que el arte negro había sido a menudo atacado por no ser universal, y se quejaba de que nadie le había explicado qué significaba eso y que si significaba un ataque a la identidad propia entonces él estaba en contra de la universalidad (Gates: 1998, 181). Precisamente el caso del autor granadino sirve perfectamente para desmentir esa presunción de Gates ya que si hay un autor español conocido universalmente por su españolismo, ese es Lorca, y concretamente gracias a estas tres obras. Buena parte de su obra nos da una versión poética de la imagen que se tiene de España en todo el mundo y precisamente este "esencial españolismo" de la obra de Lorca es probablemente lo que lo hace más atractivo a primera vista. Sin embargo como demostró en su día Daniel Devoto en su artículo «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Lorca» (1975: 72):

> La evolución de García Lorca, idéntica a la de Falla, nos ilustra de manera perfecta sobre ese paso decisivo de lo nacional–casi regional–raíz y trampolín, a lo universal, a lo de todos y lo de siempre. Las alusiones tangibles a lo español a lo españolista van desapareciendo de la lengua de estos dos creadores, que utilizan lo que les rodea para reconocerse y componerse, encarnando en ellos el acento de su pueblo para luego ascender y trascender en una total universalización.

Porque en realidad en estas tres obras hay cada vez menos referencias étnicas o geográficas. Eran más bien las expectativas que generaba el previo conocimiento de su obra anterior como poeta (especialmente por el *Romancero Gitano*) el que hacía al público y a la crítica de la época identificar esos escenarios y esos personajes con la Andalucía profunda. Es más, esta asociación de su obra con el regionalismo andaluz disgustó siempre a Lorca, quien ya en fecha tan temprana como 1929-1930 en una nota autobiográfica se quejaba de que (1997: 306):

> [e]l gitanismo es tan sólo un tema de los muchísimos que tiene el poeta; pero no fundamental en su obra, ni mucho menos persistente. El *Romancero Gitano* es un libro en el que el poeta ha acertado por el tono del romance y por tratarse de un tema de su tierra natal: pero no se puede clasificar a este poeta de ambición más amplia como un cantor de esta raza y nada más.

Porque Lorca se sentía tremendamente español, andaluz y enamorado de todo lo que tenían de personal y característico las regiones (García Lorca 1997: 460), pero ese españolismo no estaba reñido con su aspiración de que el mensaje de su obra llegara a todo el mundo. El propio Lorca dijo en una ocasión (1997: 637):

> Yo soy español integral y me sería imposible vivir fuera de mis límites geográficos; pero odio al que es español por ser español nada más. Yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista abstracta por el solo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más

> cerca de mí que el español malo. Canto a España y la siento hasta la médula; pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego no creo en la frontera política.

Y es que sus viajes a América, a La Habana y especialmente a Nueva York, le permitieron entrar en contacto con las más diversas razas y culturas como la cubana, la judía y sobre todo la cultura negra que dejó en Lorca una profunda huella[6] y a la que dedicó gran parte de *Poeta en Nueva York*. Lorca simpatizó con todas ellas, las admiró y se interesó por todas, y esas experiencias le dieron una visión más global, más universal de la cultura y el arte. Por eso la fuerza última de la trilogía rural de Lorca, su universalidad, no reside en ninguna de las cualidades externamente españolas, sino en los temas que trata: el poder de la pasión, la frustración, el paso del tiempo, la muerte o la lucha del individuo con la sociedad en la que vive, temas que lejos de ser específicamente españoles, incumben a todo ser humano, pues se trata de problemas y preocupaciones que afectan profundamente al existir de nuestras vidas (Edwards 1983: 10). En palabras de Lázaro Carreter (1975: 337), Lorca

> […] pretende abarcar una problemática de dimensiones generales válidas para todo hombre en cuanto tal; y ello circunscribiéndose a un medio social bien concreto, pintoresco a fuerza de verdadero.

El problema es que este concepto de la universalidad ha sido frecuentemente mal utilizado y mal entendido por muchos críticos. La universalidad de una obra supone una voluntad por parte de su autor de trascender con esa obra los principios de representatividad moral, ética, nacional, racial o sexual para alcanzar en mayor o menor medida el principio de representatividad humana, es decir, que la obra de arte pueda ir dirigida a cualquier ser humano independientemente de su moral, su ética, su nacionalidad, su raza o su sexo. Ésta, como se ha visto, era claramente la vocación del teatro de Lorca en general, aunque la consiga principalmente a través de su trilogía rural. La condición de universal no quiere decir que esa obra de arte tenga que gustar necesariamente a todo el mundo, ni que tenga que llegar de igual forma a todas las culturas, y la prueba en el caso de la trilogía de Lorca está en el fracaso estrepitoso de la primera representación de *Bodas de sangre* en Broadway[7]. La universalidad total no existe, lo que sí existe es un mayor o menor grado de universalidad y en el caso de estas tres obras el grado es muy alto.

Otra de las críticas que se les ha hecho generalmente a los autores considerados canónicos por parte de las nuevas escuelas críticas, es que según éstas, lo que da el estatus canónico es el éxito entre las clases poderosas y por lo tanto, según ellos, las obras canónicas representan sólo el gusto artístico de esos grupos poderosos y transmiten la ideología y los valores morales que éstos defienden e imponen al resto de la sociedad. Por ejemplo Lillian S. Robinson dice que (1998: 117):

---

[6] Sobre su admiración por la cultura negra véanse las entrevistas «Estampa de García Lorca» e «Iré a Santiago…» recogidas ambas en García Lorca, 1997, 377-380 y 401-405.

[7] Sobre los motivos del fracaso de *Bodas de sangre* en Broadway véase Paul Julian Smith, *The Theatre of García Lorca. Text, Performance, Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, 44-70.

> Los autores masculinos, predominantes en el canon, nos muestran al personaje femenino y las relaciones entre los sexos de un modo que refleja y contribuye a la vez a la ideología sexista.

Pues bien, si hay un autor y unas obras cuya condición de canónico no puede ser puesto bajo ningún tipo de sospecha en este sentido esos son Lorca y su "trilogía rural". Y es que no fue precisamente el público burgués dominante de la época el que lo elevó a esa categoría. Todo lo contrario, este público por lo general ignoró, al menos al principio, el estreno de sus obras. Si a algún sector debe Lorca su éxito especialmente en España es al público menos convencional de la época: a la gente joven, a los intelectuales y sobre todo a las masas del pueblo. El propio autor decía en una entrevista (García Lorca 1997: 495-496):

> Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia.

De hecho el autor granadino despreciaba al público burgués y el tipo de teatro que era del gusto de estas clases dominantes que era básicamente o bien un teatro diálogo que había perdido cualquier profundidad o bien comedias burguesas que, según él, pintaban al hombre como no era (García Lorca 1997: 567). Él en cambio pretendía devolver al teatro su fuerza llevándoselo de vuelta al pueblo. Así decía (García Lorca 1997: 447):

> Yo arrancaría de los teatros las plateas y los palcos y traería abajo el gallinero. En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas […]. Lo burgués está acabando con lo dramático del teatro español, que es esencial en el teatro español.

Lorca había comenzado ya este proceso de devolución del teatro al pueblo llano con su experiencia en "La Barraca", y la trilogía rural supuso la culminación del mismo. Por lo tanto el autor granadino no consiguió el éxito amoldándose a los gustos del público burgués de la época, sino que por el contrario utilizó su teatro para reeducar artísticamente a todos los sectores de la población[8].

Y, si como vemos a García Lorca no se le puede acusar de atender el gusto de las clases dominantes, todavía mucho menos se le puede acusar de transmitir los valores morales de su ideología conservadora. Porque Lorca, que se definía como un "ardiente apasionado del teatro y de su acción social" consideraba que el teatro era (1997: 255)

---

[8] En este sentido, Lorca decía que "el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad, porque el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar. Al público se le puede enseñar" (1997: 256).

> […] una escuela de llanto y de risa, y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre.

Y se quejaba amargamente de que en España "las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral" (García Lorca 1997: 545). El autor granadino se propuso llevar la contraria a este público y obligarle a pensar y para ello escribió tres obras que no eran nada complacientes con la moral conservadora de la época. Y la prueba está en que así como el éxito de público fue siempre atronador, estas tres obras fueron para la crítica teatral de los diarios de la época casi siempre objeto de litigio, y sobre todo la prensa más conservadora censuró por ejemplo en el caso de *Yerma* el propio lenguaje de la obra por el empleo según ellos de "crudezas innecesarias que hieren el oído y sublevan el alma" (Fernández Cifuentes 1986: 169). Y es que estas tres obras de Lorca no podían ser bien vistas por la moral más conservadora de la época ya que en ellas el resultado al que lleva la pasión indomable de los personajes protagonistas es a la lucha entre individuo y sociedad, y al intento del primero de escapar de la opresión moral a la que lo somete esa sociedad. Y por si fuera poco, ese individuo es siempre una mujer (la novia, Yerma, Adela). De hecho uno de los temas centrales a las tres obras es el de la mujer "frustrada" en relación siempre con el tema de "la honra". Por lo tanto si hay una acusación que no se le puede hacer a esta trilogía es la de haber alcanzado su estatus canónico por haber difundido ningún tipo de ideología sospechosamente conservadora y mucho menos por mostrar a los personajes femeninos y las relaciones entre los sexos de un modo que refleje y contribuya a la vez a la ideología sexista tal como se ha visto que acusaba Robinson a los autores masculinos predominantes en el canon. Todo lo contrario, estas tres obras suponen una clara denuncia por parte de Lorca de esta ideología sexista de la época, ya que nos muestra a mujeres que intentan escapar de la vida injusta a la que la moral de la época las abocaba, y consigue que nosotros, como espectadores, nos identifiquemos con estos personajes y con su lucha (sobre todo con Yerma y con Adela) antes que con cualquiera de los personajes masculinos.

Por lo tanto, en definitiva, la canonicidad de Lorca y de su trilogía rural a nivel europeo y occidental es un hecho irrefutable que, como se ha visto, resiste cualquiera de las críticas que las nuevas escuelas teóricas que integran los *cultural studies* han hecho generalmente a los autores considerados canónicos. Tal vez la única sombra que se cierna sobre dicha canonicidad sea precisamente una relacionada con la que era la segunda pregunta que se realizaba en la descripción de este panel sobre el canon: "¿En virtud de qué procesos de recepción ha llegado a ese estatus?". Y es que si hay un argumento que ha sido a veces utilizado por los detractores de Lorca para cuestionar la valía de su obra ese es el de su condición de mito por encima de la de escritor, factor que para algunos aumentó considerablemente la valoración de crítica y público sobre su obra. Según algunos, las propias circunstancias de su muerte le convirtieron en un símbolo político, en un mártir, consideración ésta que, según ellos, sobredimensionó su calidad como escritor. Pero lo cierto es que, ya en vida, con el estreno de *Bodas de sangre* y de *Yerma* Lorca se reveló como un escritor universal, convirtiéndose en el autor teatral español más famoso de su época a nivel internacional. La entusiástica acogida dispensada en España a *Bodas de san-*

gre fue el inicio del éxito y la fama creciente de Lorca en el extranjero, ya que éste fue el que propició su estreno en Buenos Aires en 1933 y el éxito de la obra en esta ciudad provocó una ola de fervor y entusiasmo hacia Lorca como raras veces había ocurrido con un español en América latina. Tanto es así que antes del regreso de Lorca a España en el 34, el autor granadino recibió el homenaje de los representantes de muchas de las repúblicas latinoamericanas que le proclamaron embajador de la cultura española en latinoamérica. El éxito atronador en Buenos Aires, que por aquel entonces era considerada la capital cultural del mundo hispanohablante, fue el que le elevó a un estatus superior como dramaturgo y le permitió estrenar con éxito esa obra y las posteriores en diversos países de Europa como Italia, donde *Yerma* fue apoyada por el propio Pirandello, o en Francia donde *Bodas de sangre* fue pronto traducida por Jean Prevost, aunque el estreno no tuvo lugar hasta 1938, o en Grecia donde también esta última obra fue pronto traducida. Lo mismo ocurre con su influencia en otros autores que comenzó ya en vida del autor tanto en Latinoamérica como en Europa. Y aunque no se puede negar que las circunstancias de su muerte generaron en las primeras décadas posteriores a la misma una fiebre por todo lo que tuviera que ver con Lorca, sobre todo en América Latina, y que por supuesto afectó a su obra, lo cierto es que con el paso de los años aquellos acontecimientos y la situación política de la época han ido quedando cada vez más lejanos en el tiempo, el fervor por la figura de Lorca ha ido remitiendo y el público y la crítica de hoy en día ya no están condicionados por aquella imagen mítica y politizada del poeta granadino, y sin embargo hoy en día estas tres obras están más vivas que nunca, ya que se siguen representado con gran éxito en los escenarios de todo el mundo. Y es que cuantos más años pasen más patente se hará que esta trilogía rural ha logrado ya superar la que, sin lugar a dudas, es la prueba más difícil de superar para entrar a formar parte del canon: sobrevivir al cambio de la situación social, política y crítica, es decir, a la situación histórica concreta que la vio encumbrarse, y resistir a los cambiantes comentarios y apreciaciones críticas que dicho proceso conlleva. En definitiva, resistir al paso del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera Sastre, J. / I. Lizarraga Vizcarra, *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de* La dama boba. Logroño: Universidad de La Rioja 2001.

Alonso Fernández, R. M., «Poema de Federico García Lorca en Grecia», en: Soria Olmedo, A. *et al.* (coords.): *Federico García Lorca. Clásico Moderno (1898-1998) Congreso internacional*. Granada: Diputación de Granada 2000, 676-681.

Bloom, H., «Elegía al canon», en: Sullá, E. (comp.): *El canon literario*. Madrid: Arco / Libros 1998, 189-219.

Culler, J., «El futuro de las humanidades», en: Sullá, E. (comp.): *El canon literario*. Madrid: Arco / Libros 1998, 139-160.

Devoto, D., «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca», en: Gil, I. M. (ed.): *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones 1975, 23-72.

Edwards, G., *El teatro de Federico García Lorca* (versión española de Carlos Martín Baró). Madrid: Editorial Gredos 1983.

Fernández Cifuentes, L., *García Lorca en el Teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza 1986.

GARCÍA LORCA, F., *Conferencias I*. Introducción, edición y notas de Christopher Maurer. Madrid: Alianza Editorial 1984.
— *Conferencias II*. Introducción, edición y notas de Christopher Maurer. Madrid: Alianza Editorial 1984.
— *Bodas de sangre*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Ediciones Cátedra 1994.
— *La casa de Bernarda Alba*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Ediciones Cátedra 1994.
— *Obras completas III. Prosa*. Edición de Miguel García-Posadas. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg 1997.
— *Yerma*. Edición de Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial 1998.
GARCÍA LORCA, FR., *Federico y su mundo*. Ed. y pró. de Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial 1990.
GATES JR, H. L., «Las obras del amo: sobre la formación del canon y la tradición afroamericana», en: Sullá, E. (comp.): *El canon literario*. Madrid: Arco / Libros 1998, 161-187.
LÁZARO CARRETER, F., «Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca», en: Gil, I. M. (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones 1975, 327-342.
MARTÍNEZ CUITIÑO, L., «Un andaluz triunfa en América: García Lorca en Buenos Aires» y «La obra y el mito lorquianos en poetas y dramaturgos argentinos», en: Anderson, A. A. (ed.): *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Focus-Abengoa 1999, 87-98 y 179-192.
MUÑOZ RAYA, E., «Crónica de un viaje anunciado: García Lorca en Italia», en: Soria Olmedo, A. *et al.* (coords.) *Federico García Lorca. Clásico Moderno (1898-1998) Congreso internacional*. Granada: Diputación de Granada 2000, 689-705.
POZUELO YVANCOS, J. M. / R. M. ARADRA SÁNCHEZ, *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Ediciones Cátedra 2000.
ROBINSON, L. S., «Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario», en: Sullá, E. (comp.): *El canon literario*. Madrid: Arco / Libros 1998, 115-137.
ROCCA, P., «García Lorca: obra, símbolo y discordias en Montevideo», en: Anderson, A. A. (ed.): *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Focus-Abengoa 1999, 193-209.
RUBIA BARCIA, J., «El realismo mágico de *La casa de Bernarda Alba»,* en: Gil, I. M. (ed.): *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones 1975, 383-403.
SMITH, P. J., *The Theatre of García Lorca. Text, Performance, Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press 1998.
VELASCO SÁNCHEZ, A., «Konstantin Stanislavski y García Lorca: templos sagrados del teatro», en: Soria Olmedo, A. et al. (coords.): *Federico García Lorca. Clásico Moderno (1898-1998) Congreso internacional*. Granada: Diputación de Granada 2000, 297-311.
WILLIAMS, T. R., «García Lorca en América Latina: "¿Eres o no eres o quién eres?"», en: Anderson, A. A. (ed.): *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Focus-Abengoa 1999, 167-178.
YOUNG, H., «La primera recepción de Federico García Lorca en los Estados Unidos (1931-1941)», en: Anderson, A. A. (ed.): *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Focus-Abengoa 1999, 105-118.